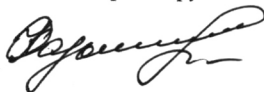


0- 778734

На правах рукописи



Казьмина Ольга Александровна

**Драматургический сюжет М.А. Булгакова:
пространство и время в пьесах «Зойкина квартира»,
«Бег», «Блаженство»**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Воронеж – 2009

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы, теории и методики преподавания литературы
ГОО ВПО «Воронежский государственный педагогический университет»

Научный руководитель : доктор филологических наук, профессор
Дыханова Берта Сергеевна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук
Яблоков Евгений Александрович
кандидат филологических наук
Козюра Евгений Олегович

Ведущая организация: **Петрозаводский государственный университет**

Защита диссертации состоится 27 мая 2009 г. в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 212.038.14 в Воронежском государственном университете по адресу 394006, г. Воронеж, пл. Ленина, 10, ауд. № 18.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Воронежского государственного университета.

Автореферат разослан «13» апреля 2009 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000528817

О.А. Бердникова

Общая характеристика работы

Творчество Михаила Афанасьевича Булгакова (1891–1940) стало всеобщим достоянием через много лет после смерти автора. В булгаковедении закрепились устоявшаяся точка зрения, что произведения писателя необходимо изучать как единый текст. При этом следует отметить неравномерное обращение исследователей к его многожанровому наследию: преимущественно внимание уделяется эпическим произведениям, драматические же охватываются не в полной мере.

Выделяется ряд серьёзных и глубоких работ по драматургии Булгакова, авторы которых внесли значительный вклад в развитие булгаковедения. Среди них исследования Ю.В. Бабичевой, Б.М. Гаспарова, В.В. Гудковой, И.Е. Ерыкаловой, Е.А. Иваньиной, А.А. Корablёва, В.Я. Лакшина, В.И. Немцева, А. Нинова, М.С. Петровского, А.М. Смелянского, В.В. Химич, М.О. Чудаковой, Е.А. Яблокова и др.

Однако не все аспекты драматургии Булгакова исследованы в должной степени. В частности, ощущается потребность всестороннего изучения пространственно-временной модели. Этим обстоятельством и определяется *актуальность* представленной диссертации, в которой предпринята попытка устранения некоторых «белых пятен».

Объектом и *материалом* исследования явилась часть драматургического наследия Булгакова 1920–1930-х годов: пьесы «Зойкина квартира» (1926), «Бег» (1928), «Блаженство» (1934). Написанные в разные годы, они представляются достаточно репрезентативными в плане избранной темы. Анализ этих произведений позволяет обнаружить ведущие принципы организации пространства и времени, выявить ряд важных сюжетообразующих мотивов, характерных не только для драматургии, но и для всего булгаковского творчества в целом. Помимо названных пьес для анализа привлекаются другие драматические и эпические произведения Булгакова, а также его письма.

Предметом изучения являются особенности художественного пространства и времени указанных драматургических произведений.

В диссертации рассматриваются сюжетно-композиционные приёмы «*театра в театре*» и «*зеркальности*», а также характерные для художественного мира М.А. Булгакова хронотопы *бессонницы*, *болезни*, *безумия*, *катастрофы*, *игры*, *театра*, *карнавала* и пр.; специальное внимание уделяется определяющему в булгаковской поэтике *онирическому*¹ хронотопу.

¹ Под онирическим (от греч. oneiros – сновидение) состоянием понимаются не только феномен сновидения как такового, но и другие формы реализации бессознательного (галлюцинация, бред, гипноз), а также состояния, наступающие под воздействием алкоголя, наркотиков, любых химических психотропных и галлюциногенных препаратов, искажающих восприятие реальности.

Цель данной работы – исследовать особенности ключевых художественных образов, формирующих пространственно-временную структуру пьес «Зойкина квартира», «Бег», «Блаженство».

Поставленная цель предполагает решение следующих *задач*:

1) Выявить и рассмотреть основные пространственные и временные образы в пьесах «Зойкина квартира», «Бег», «Блаженство».

2) Описать на основе структурно-семантического и интертекстуального анализа пространственно-временные модели данных произведений.

3) Выделить и проанализировать характерные для них сюжетобразующие мотивы.

4) Проследить динамику и взаимодействие пространственно-временных образов в рассматриваемых пьесах.

Научная новизна работы состоит в том, что в ней основные пространственно-временные образы драматургии М.А. Булгакова впервые представлены в целостном единстве и в контексте всего творчества писателя.

Теоретико-методологической основой диссертации послужили теоретико- и историко-литературные, культурологические и философские труды отечественных и зарубежных исследователей в следующих областях: *теория хронотопа* (М.М. Бахтин, Д.С. Лихачёв, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский и др.), *мифопоэтический, онирический хронотоп* (Е.М. Мелетинский, В.П. Руднев, З. Фрейд, М. Фуко, М. Элиаде и др.), *«зеркальность»* (А.З. Вулис, С.Т. Золян, Ю.И. Левин, С. Мельшиор-Бонне и др.).

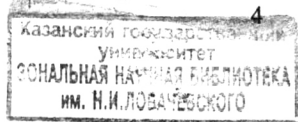
Теоретическая значимость диссертации заключается в исследовании пространственно-временных моделей драматургии М.А. Булгакова. В работе намерен путь к решению данной проблемы в контексте всего творчества писателя.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования её результатов в практике школьного и вузовского изучения литературы, при разработке и чтении курса «История русской литературы XX века», а также спецкурсов по творчеству М.А. Булгакова.

Основные положения, выносимые на защиту:

1) Драматургические произведения М.А. Булгакова строятся по единой пространственно-временной модели. Представленные в пьесах хронотопы *квартира – мир – вселенная* различаются масштабами, но имеют сходные свойства. Единство миромоделирования проявляется в наличии сюжетно-композиционных структур «текст в тексте» («театр в театре»), актуальности вневременных континуумов, взаимопересечении и трансформации хронотопов.

2) Среди вневременных хронотопов определяющая роль принадлежит онирическому – переход в него осуществляется вследствие сна, бессонницы, болезни персонажа, под воздействием алкоголя или наркотиков.



В каждой из пьес присутствуют персонажи-«медиаторы», наделённые «демонической» функцией управлять пространством и временем, служить «проводниками» в другие миры.

3) В результате взаимоналожения хронотопов возникает соотносимый с вечностью маргинальный пространственно-временной континуум, синтезирующий разнородные календарные, температурные, временные признаки, а также черты различных церковных и светских праздников.

4) Объединяющий пьесы мотив бегства не предполагает наличия «векторного» хронотопа (например, дороги). Герои перемещаются как бы по кругу, тем самым подчёркивается их движение в никуда. Пересечение границы знаменует изменение статуса героя по шкале жизнь/смерть. В булгаковской художественной концепции мира смерть понимается не как небытие, а как переход в другой хронотоп.

5) Пространственно-временная система писателя основана на принципе бинарности, одним из выражений которого является универсальный булгаковский лейтмотив «зеркальности». Он эксплицируется на различных уровнях художественной структуры: композиционном, образном, мотивном – и проявляется в значимых категориях пространства и времени.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре истории русской литературы, теории и методики преподавания литературы Воронежского государственного педагогического университета. Её основные положения докладывались на региональных, всероссийских и международных научных конференциях (Воронеж, 2006, 2008; Ростов-на-Дону, 2006; Бийск, 2007; Владимир, 2007; Москва, 2008; Борисоглебск, 2008; Севастополь, 2008), а также на научно-практических семинарах, посвящённых творчеству М.А. Булгакова (Москва, 2007, 2008, 2009).

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключение, Списка литературы, включающего 307 наименований.

Основное содержание работы

Во **Введении** обосновываются выбор темы исследования, её актуальность, научная новизна, теоретическая и практическая значимость, обозначается теоретико-методологическая база, раскрывается история вопроса, формулируются цели и задачи диссертации, основные положения, выносимые на защиту.

Глава I «Особенности пространственно-временных моделей в комедии “Зойкина квартира”» посвящена анализу хронотопической структуры «первой московской комедии» М.А. Булгакова (1926).

В данной главе обозначены общие принципиальные особенности хронотопа булгаковских произведений и основные приёмы, которыми

пользуется писатель при создании пространственно-временного континуума не только анализируемых трёх пьес, но и всего творчества в целом.

Параграф 1 «Взаимопересечение как универсальное свойство булгаковского хронотопа» содержит три раздела.

1.1. Символическая функция хронотопа квартиры Зои Пельц.

В «Зойкиной квартире» изображено жилище, символизирующее «квартиру-мир»². Формально являясь отдельной, данная квартира фактически обладает всеми чертами и свойствами, характерными для коммунальной, а грозящее ей уплотнение в контексте комедии означает уничтожение. С момента организации пошивочной мастерской и «публичного дома» квартира утрачивает своё прямое назначение, совмещая признаки жилого пространства и нежилого помещения. Являясь микромоделью мира, квартира не только символизирует жизнь в стране, но вызывает ассоциации с жизнью человека во всей её сложности. Открытое Зойкой «законное» предприятие связано с шитьём, и оно метафорически демонстрирует, как «изготавливаются» человеческие жизни, прядутся и смертоносно обрываются нити судьбы.

В связи с образом квартиры важное значение имеет новый в советских условиях социальный тип управдома, наделённого беспрекословной властью, ставший у Булгакова социальным явлением, символом времени. Аллилуя продолжает цепочку «домовых начальников», нарисованных в эпических произведениях Булгакова (Василисы и Швондера), и предшествует таким персонажам, как Иван Васильевич Бунша-Корецкий и Никанор Иванович Босой.

1.2. Театральная игра как структурная основа хронотопа «Зойкиной квартиры».

Пространство обозначенного жилища является частью «музыкальной табакерки» (о чём читатель узнаёт из ремарки, открывающей Первое действие). Данный образ представляет собой прототип возникшей позже знаменитой булгаковской «коробочки» с персонажами-«фигурками». Наряду с этим пространство квартиры соотносится с одним из главных предметов её интерьера – зеркальным шкафом, в котором не только хранятся вещи, но и прячутся люди.

Пространственно-временная организация Зойкиного жилища представляет собой сложную и многослойную систему нескольких взаимопересекающихся хронотопов – вследствие этого все происходящее в квартире подвергается «театрализации» и «остранению».

В зависимости от функции, выполняемой квартирой (*мастерская, публичный дом, жилое помещение*), в ней моделируется набор хронотопов, каждому из которых свойственны определённые темпоральные особенности,

² Подобный образ будет неоднократно представлен на страницах произведений М.А. Булгакова. Таковы, например, квартира инженера Рейна (Тимофеева) в Банном переулке, где происходит действие пьес «Блаженство» и «Иван Васильевич», а также «нехорошая квартира» в романе «Мастер и Маргарита».

поэтому день и ночь в комедии не являются принадлежностью единого времени, а существуют как бы в разных реальностях. Частью квартиры в некотором смысле является и шанхайская *прачечная*, откуда китаец Херувим приносит опиум, кокаин, морфий, способствующие созданию иллюзорного и онирического пространства. Прачечную можно квалифицировать как «промежуточный» топос, пространство трансформации, где грязное бельё превращается в чистое, мятое – в глаженое. Культурным, мифологическим аналогом прачечной представляется расположенное между адом и раем чистилище.

Трансформация уже преобразованного топоса квартиры наблюдается в сценах «ателье» и ночного пира в квартире Зойки – совершается сложный эксперимент над пространством: «удвоение» структуры «театр в театре» и возникновение «театра в квадрате» («анфиладного театра»). Зрители, для которых устраиваются представления, являются в то же время активными действующими лицами.

1.3. Трансформация квартиры сквозь призму онирического видения.

В своём пространстве квартира Зои Пельц собирает людей, объединённых идеей побега. Векторы планируемого «бега» из СССР направлены в противоположные стороны: на Запад (Париж, Ницца) и на Восток (Шанхай). Стремясь к поставленной цели, герои становятся заложниками собственных фантазий, их жизнь протекает как бы в ином, «онирическом» бытии. Они начинают конструировать желанный топос в квартире, «вбирающей» в себя черты Парижа и Шанхая и принимающей вид то одного, то другого города. Пространственная иллюзия, игра топоса с персонажами, которым эскейпическая мечта о Париже заменяет реальную жизнь, оборачивается для них трагедией.

Побег может мыслиться и как метафизический уход от реальной действительности с её ограничениями и официальными запретами. Проводниками в «иной», желанный и более красочный мир онирического пространства-времени являются алкоголь и наркотики. Например, Обольянинов после употребления морфия иначе воспринимает физически не изменившееся пространство квартиры – просит открыть шторы, чтобы любоваться закатом, который в состоянии наркотической «ломки» называл «гнусным», начинает подпевать «дивному голосу», звучание которого до укола производило эффект горячего масла, льющегося за шею.

Под воздействием галлюциногенных препаратов происходит «личностная деформация» хронотопа квартиры, наделённой способностью вступать в «диалогические» отношения с героями и субъективно трансформироваться в пространство мечты. Значимая роль при воссоздании онирического пространства принадлежит китаюцу Херувиму (доставляет наркотики) и Аметистову (выполняет функцию «режиссёра»,

«постановщика» пространства и времени в квартире, создаёт иллюзию (благодаря).

Параграф 2 «Зеркальность как принцип организации пространства и времени комедии „Зойкина квартира“» состоит из трёх разделов.

В разделе 2.1. «*“Кривое зеркало” “Зойкиной квартиры”*» рассматривается значимый для М.А. Булгакова мотив «зеркальности», зачастую реализуемый без введения образа зеркала³. С опорой на имеющиеся исследования⁴ устанавливается общий семантический объём понятия «зеркало» и описывается его функция в булгаковских произведениях, где «зеркала» выступают не только в качестве отражающих объектов, но также служат для удвоения, искажения, симметрии (в том числе пространственных образов), с их помощью осуществляется приём «двойничества».

Зеркальность в «Зойкиной квартире» реализуется на различных уровнях и проявляется в наличии двойственности и двойничества, взаимоотражении пространств (например, квартиры и прачечной, Парижа и Шанхая), совмещении культурных знаков и др.

Зеркальность в пьесе проявляется и на ономастическом уровне. Широко использованный принцип номинации, построенный на зеркальном взаимоотражении имён персонажей, позволяет не только охарактеризовать героев, дать оценку их поступкам, но и определить смысл заглавия комедии. Например, особый смысл имеет противопоставление форм *Зоя / Зойка*: имя Зойка несёт отрицательное, по сравнению с Зоя, значение. Анализ показал, что обращение Зойка появляется, когда речь заходит об «ателье» (публичном доме) или деньгах (основной причине открытия «ателье»). Сам автор именует так свою героиню лишь в названии пьесы и в сцене ночного пира, во время которого пьют шампанское, курят опиум, устраивают аукцион продажи поцелуя Лизаньки. По логике автора, квартира является *Зойкиной* в определённый промежуток времени (хронотоп публичного дома), а после ареста её обитателей превращается, по всей вероятности, в коммунальную – именование Зойка приурочено к «гибели» квартиры. Таким образом, в самом заглавии «Зойкина квартира» фактически содержится «темпоральная» семантика, оно не «абсолютно».

Материальным выражением зеркальности является присутствующее на сцене зеркало – важная деталь, благодаря которой происходит преобразование пространства.

2.1. Модель «сотворения мира».

Основным лейтмотивом комедии «Зойкина квартира» является становление: показана динамика развития «сотворённого» пространства квартиры от его рождения (получение разрешения на открытие пошивочной

³ Химич В.В. В мире Михаила Булгакова. – Екатеринбург, 2003. – С. 71.

⁴ Вулис А.З. Литературные зеркала. М., 1991. – 480 с.; Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – С. 559–580., Мельшиор-Бонне Сабин. История зеркала. – М., 2006. – 452 с. и др.

мастерской) до гибели (убийство Гуся и арест всех обитателей квартиры). Немаловажное значение имеют временные ориентиры. Время действия (события первого акта происходят в мае) непосредственно связано с образом хозяйки квартиры: в православном календаре 2(15) мая является днём Святой Мученицы Зои – примечательно, что именно в этот день родился и сам Булгаков. В одном из ранних вариантов присутствует точная дата: 25 мая, также связанная с хозяйкой квартиры, поскольку озаменована именами Дениса (отчество героини – Денисовна), что косвенно подтверждает связь «оргиастических» эпизодов пьесы с празднествами в честь бога Диониса⁵.

Наряду с этим в комедии присутствует семантика Пасхи и двух двенадцатых праздников: Рождества и Успения. С Рождеством связано официальное «рождение» квартиры в новом статусе, совершаемое в день, который александрийская хронология считала датой сотворения мира и вела от него летоисчисление. В христианской культуре главным блюдом Рождественского праздника традиционно является гусь – символично присутствие «важного» персонажа с фамилией Гусь-Ремонтный. Новую жизнь в Париже герои планируют начать на Рождество, о чём неоднократно заявляют; при этом события последнего акта отделены от Рождества четырьмя месяцами – можно предположить, что они приурочены к Успению.

Кроме рождественской, присутствует и весенне-«воскресительная», пасхальная семантика⁶: квартира, в которой создаются («рождаются») новые хронотопы, подвергается «перерождению».

Анализ приводит к выводу, что события «Зойкиной квартиры» происходят в особом, вневременном континууме, поскольку здесь, как во многих других произведениях М.А. Булгакова, совмещаются и взаимопересекаются признаки Великих праздников. При этом Пасхальная и Рождественская семантика преобразований в квартире обнаруживает антонимические коннотации и приобретает значение Успения, то есть перед нами своеобразные анти-Рождество и анти-Пасха.

2.2. «Рай» на Садовой улице.

В связи с семантикой имени хозяйки (греч. Ζωή – «жизнь») квартира изначально позиционируется как «живое» и «дающее жизнь» пространство, однако тема смерти развивается в течение всего действия, проявляя себя на различных уровнях: в именах и поступках персонажей, в театральных постановках Аметистова и др. Совершающееся в финале убийство выводит тему смерти на передний план – она окончательно вступила в свои права, и судьба квартиры исчерпана.

Заметим, что значение «жизнь» имеет и имя праматери человечества Евы, которую символизирует змея. Зою Пельц несколько раз называют

⁵ О связи событий пьесы с донисийскими праздниками см.: Золотоносов М.Н. Слово и тело: Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретация русского культурного текста XIX–XX веков. М., 1999. – С. 360–457.

⁶ Появление Аметистова в Москве и квартире Зои Пельц также можно назвать «воскресением» после «фрасстрела» в Баку.

змеёй, змеиные («искусительные») черты проявляются и в её поступках. Функции «змей-искусителей» в комедии присущи также Алле Вадимовне, соблазняющей Гуся, и Херувиму, приносящему наркотики.

С учётом «змеиных» мотивов пространство квартиры можно сравнить с раем, который герои «утрачивают», вкусив «запретный плод». Символично и то, что квартира располагается в доме на *Садовой улице* (ср. *райский сад*). Зойкино жилище предстаёт в целостном, первозданном и нетронutom виде – в отличие от остальных квартир, насильно превращённых в коммунальные, где даже спален не полагается. Раем её называет Аметистов, Обольянинов находит в ней черты сходства со своим прежним жилищем – оплотом идиллического существования. Для посетителей борделя квартира Зои тоже является «райским местом», где они под воздействием алкоголя и наркотиков забывают обо всём на свете, воплощая в жизнь самые сокровенные желания. Следовательно, пребывание в квартире Зои Пельц эквивалентно посещению рая, однако рая воображаемого, миражного, который в финале закономерно оборачивается «зеркальным» антидвойником – адом.

Многие темы, затронутые в комедии «Зойкина квартира», а также образы, моделирующие её пространственно-временной континуум, найдут продолжение в последующих произведениях М.А. Булгакова, в том числе в пьесах «Бег» и «Блаженство».

Глава II «Бинарность как принцип организации пространственно-временной структуры пьесы „Бег“» продолжает анализ общих, универсальных для писателя мотивов и пространственно-временных образов. В частности, исследуется лежащий в основе художественной «программы» «Бега» принцип бинарности, одним из выражений которого является универсальный булгаковский лейтмотив «зеркальности», проявляющийся в структуре художественного пространства и времени пьесы. Мотив «зеркала» эксплицируется на различных уровнях – композиционном, образном, мотивном. Композиция, подчиняющаяся логике художественного пространства, связана с тремя взаимно противопоставленными топосами: а) Россия, б) Крым, в) не-Россия. «Зеркальность» их взаимоотношений определяется присутствием амбивалентных категорий: времени, темпоритма, движения, его скорости и направленности, температуры и пр. Единое семантическое поле сна и игры (карточной, шахматной, театральной), присутствие предметов и образов с ярко выраженным коннотативным значением «зеркало», реализация двойственности (в различных проявлениях) и наличие персонажей-двойников – всё это позволяет говорить о зеркальности как конститутивном свойстве «Бега».

Параграф 1 «Жанровое своеобразие пьесы» состоит из двух разделов: **1.1. Хронотоп сна и смерти; 1.2. Сон – игра (театральная, шахматная, карточная).**

Синтез драматических и эпических (например, эпитафии и описательные ремарки) признаков в «Беге» ведёт к разрушению жанровых границ и канонов. Неоднозначность родовой принадлежности пьесы поддерживается и жанровой спецификой, определённой автором как «сны», вместо традиционных картин и явлений. Помещая всё происходящее в хронотоп сна, Булгаков противопоставляет и вместе с тем смешивает иллюзорное бытие и реальную действительность.

Сон квалифицируется как пространство перехода, пребывания между реальностью и нереальностью, бытием и небытием⁷; значение «пограничности» в пьесе поддерживается наличием большого количества пространственных образов, семантически связанных с мифопоэтическими представлениями о смерти: топографически относящиеся к «низу»⁸ природные объекты, сакральный «низ» подземелья, широко представленный образ воды⁹ и др.

Ощущение абсурдности, неправдоподобия происходящих событий создаёт образ игры. В пьесе упоминается несколько её типов: карточная, шахматная, театральная. Сопоставление Хлудовым военных действий с шахматной партией может быть прочитано как осознание «нерегламентированности» жизненного процесса. Образ боя-игры наиболее полно раскрывается через включённый в фабулу «Бега» мотив карт. При этом слово «карта» получает двойственный, омонимический смысл: речь идёт как о картах игровых, так и о картах топографических, военных. Получив смертоносную депешу, информировавшую о появлении красноармейской конницы, генерал Крапчиков сел играть в преферанс, вследствие чего «проиграл» занятое белыми пространство. Победа в «бою-игре» зависит не только от умения игроков, но и от везения. Как и в ситуации с шахматной партией, развивается мысль о фатальной предрешённости поединка.

В аспекте темы игры характерна фамилия *Крапчиков*, внутренняя форма которой связана со словом *крап* – узор на обороте карты; вместе с тем краплённая карта предстаёт символом фальши, обмана. Этимологически близки фамилия вестового *Крапилина* и экспрессивное «самопрозвище» полковника де Бризара: «*краповый чёрт*». Омонимия имён собственных намекает на общность героев и в то же время выделяет их из числа других персонажей пьесы: ср. «*крапина*» – отметина. Поступки, совершаемые Крапчиковым, Крапилиным и де Бризаром, не просто влияют на ход событий, но становятся решающими, судьбоносными.

⁷ Об этом см.: Толстая С.М. Иномерное пространство сна // Сны и видения в народной культуре. М., 2002. – С. 198; Ремизов А.М. Огонь вещей. Сны и предсенья / А.М. Ремизов. СПб., 2005. – 363 с.; Руднев В.П. Сновидение и событие // Сон – семиотическое окно. XXVI Выпировские чтения. Сб. ст. М., 1993. – С. 15.

⁸ «Движение вниз, падение, а также самые низкие места: низины, рвы, колодцы – все они во сне предвещают смерть». Толстая С.М. Иномерное пространство сна // Сны и видения в народной культуре. М., 2002. – С. 201.

⁹ О воде как символе смерти см.: Ливанова Н.Е. Сны о полётах // Сны и видения в народной культуре. М., 2002. – С. 121–122.

Другое значение слова «крап» – растение марена, корень которого идёт на алую краску; краповый – мареновый, ярко-красный¹⁰. Таким образом, соответствующие персонажи-белогвардейцы «окрашены» враждебным цветом. Цветовой семантикой наделён и генерал Чарнота, причём его фамилия тоже по-своему «оппозиционна» названию армии, в которой он служил (чёрный/белая). Чарнота, пожалуй, самый азартный в «Беге» – равных ему в карточной игре нет; к тому же он единственный из основных персонажей играет на тараканьих бегах.

Постулаты, выдвигаемые в «Беге»: «жизнь есть сон», «война есть игра», – поддерживаются метафорой: «мир – театр», реализующейся от первого до последнего действия пьесы. Понимание жизни как театра обостряет ощущение бессмысленности «игрового» существования. Семантическое поле театральной игры реализуется через основополагающий для «Бега» мотив маскарада и ряженья, возникающий уже в Первом сне.

Параграф 2 «Бинарность в структуре пространственно-временных образов пьесы» включает три раздела.

2.1. Зеркальная архитектура «Бега». Исследован важный в структуре пьесы принцип *«попарной зеркальности»*: равноудалённые от «центра» сны «взаимоотражаются». Таким образом, действие первой половины произведения (сны 1–4) «зеркально» симметрично второй половине (сны 5–8); «попарно зеркальными» являются сны Первый–Восьмой, Второй–Седьмой, Третий–Шестой, Четвёртый–Пятый.

«Зеркально» соотносятся начальные и финальные сцены «Бега»: Первый сон начинается, а последний – заканчивается молитвой. Ещё одним примером «попарной зеркальности» Первого и Восьмого снов является одинаковая темпоральная удалённость Серафимы и Голубкова от Караванной улицы Петербурга, расстояние до которого измеряется не пространством, а временем: находясь в Северной Таврии и Константинополе, герои отделены от Петербурга временным промежутком в один месяц.

Ещё ярче представлена «зеркальность» в других парах снов. Например, в снах Втором и Седьмом сходные ситуации предательства и отречения Корзухина от жены Серафимы находят «зеркальное» разрешение. Кара за трусость, ложь и предательство жены, оставшиеся безнаказанными во Втором сне, настигает «иуду» в пространстве его мечты – Париже; причём возмездие совершает (хотя и «заочно») Хлудов, не наказавший Корзухина в Крыму. Отдав уезжающему в Париж Голубкову медальон для «самого крайнего случая», Хлудов, сам того не подозревая, становится участником карточной игры и лишает азартного Корзухина десяти тысяч долларов.

В Третьем и Шестом снах «попарная зеркальность» связана с образами Голубкова и Серафимы. В Третьем сне на допросе в контрразведке Голубков под угрозой пытки подтверждает, что Серафима – коммунистка, приехавшая

¹⁰ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в четырёх томах. Т. 2. – М., 2002. – С. 188.

в Крым для пропаганды, и тем самым, подобно Корзухину, фактически предаёт её, обрекая на гибель. В Шестом, константинопольском, сне Голубков спасает Серафиму, предотвращая её уход на панель. Однако как в деле возмездия Корзухину, так и в спасении Серафимы ключевой является функция Хлудова, вернувшего и охранявшего Серафиму, пока Голубков был в Париже. Сложившаяся ситуация характеризуется не только искуплением вины Голубкова перед Серафимой, но и расплатой Хлудова за содеянное в Крыму – ведь именно по его приказу Голубкова и Серафиму допрашивала контрразведка.

В следующей паре снов ключевым является мотив бега: эмиграция героев, которых Хлудов сравнил с тараканами, из России в Четвёртом сне находит «зеркальное» отражение в Пятом, где появляются образы тараканьего тотализатора и тараканьих бегов.

Приведённые примеры наглядно демонстрируют один из вариантов композиционной «зеркальности» «Бега», реализованной на основе контрастного совпадения сюжетных ситуаций. Но наиболее ярко «зеркальность» проявляется в образах художественного пространства и времени пьесы.

В разделе 2.2. «Художественное пространство “Бега”: *Россия – Крым – не-Россия*» исследуются пространственно-временные образы и модели выделяемых хронотопов.

Будучи взаимно симметричны, Крым, Россия и не-Россия характеризуются пространственной (и не только) меной, свойственной для отражения и отражаемого; вместе с тем диффузия хронотопов приводит к тому, что они, взаимопересекаясь, становятся похожими друг на друга.

Географически *Россия* – пограничное, двойственное государство, её территория простирается между Европой и Азией; подобная неоднородность и «расколотость» свойственна и Константинополю – единственному городу в мире, расположенному на двух континентах. Таким образом, Константинополь и Россия воплощают сходную территориально-географическую модель.

Россия существует только на уровне рефлексии, в воспоминаниях персонажей о Киеве и Петербурге – в начале пьесы враждебном топосе. Но в финале «бега» герои приходят к осознанию того, что могут быть счастливы лишь в России, которая начинает восприниматься как «потерянный рай», и на фоне происходящих событий Петербург осмысливается как идиллический топос, пространство мечты, связанное с домом и материнским началом.

При этом представление о России формируется описанием Крыма, который можно квалифицировать как «амбивалентный» локус – образ, олицетворяющий Россию и пародийно реализующий её черты. Россия предстаёт в виде некоей ровной, неделимой, целостной территории, а Крым – рассечённого, раздробленного пространства. В этом смысле он уподобляется Константинополю, отличающемуся многонациональностью и многоязычием.

Крым с точки зрения персонажей – «свое» пространство, с ним связаны надежды на спасение и избавление от страданий. Однако он оказывается и «мёртвым» топосом, и символом катастрофы. Его пространство обманно и миражно, здесь видимое выдаёт себя за действительное и постоянно происходит подмена сущностей. Данная особенность проявляется уже в Первом сне, действие которого происходит в Северной Таврии – «переходном» локусе на границе между Россией и Крымом. Ищущие спасения в монастырской церкви являются не теми, за кого себя выдают. Вместе с тем с помощью ряда деталей происходит «десакрализация» церковного хронотопа, церковь ассоциируется с подземельем, пещерой. С учётом присущей пещере семантики перехода в загробный мир можно рассматривать монастырь в «Беге» как эквивалент сказочной «избушки на курьих ножках».

Ещё одним «переходным» локусом является станция на севере Крыма, где расположен штаб генерала Хлудова. Вопреки ожиданиям героев, дорога к этому «спасительному» пространству оказывается «мёртвой» – станция предстаёт местом казни и расправы. Безжизненность метафорически выражается через «бессонницу»: 30 часов без сна проводит начальника станции, бессонны Хлудов и офицеры его штаба. Невозможность сна обуславливает «механическое» существование людей, которому противопоставлен вечный покой – именно так Хлудов называет смерть.

С введением образа штабной машины локус вокзала и пространство Крыма в целом определяются как безжизненные, механические, а пребывание в них – как бессознательное, протекающее на фоне всеобщего бега и подверженное инерции коллективного движения. Поражение – «сломанная машина» – вынуждает героев вместе со всеми бежать из страны.

Не-Россия в «Беге» представлена образами Константинополя и Парижа. Константинополь («ужаснейший город») приносит героям беды, разочарования и несчастья. Пространству Парижа нельзя дать однозначной оценки. Для Корзухина, считающего Париж «своим», город действительно оказывается двойственным. Во время приезда Чарноты и Голубкова в пространстве парижской виллы Корзухина фактически «пересекаются» хронотопы Петербурга, Киева, Крыма, Константинополя и Парижа – совершаемое возмездие за оставшиеся в Крыму безнаказанными трусость, подлость, ложь и предательство.

В пространстве не-России упоминается ещё один город: эпитафия к Шестому сну, а также размышления Чарноты вводят в пьесу образ Мадрида. Ассоциации с Испанией присутствуют и в заглавии пьесы: название традиционного испанского зрелища – корриды – в переводе означает именно «бег», «бежать». К тому же Испания ассоциируется с темой рыцарства (ср. цитирующуюся в повести «Собачье сердце» «Серенаду Дон-Жуана») – в этом плане примечательно, что первоначально пьеса имела название «Рыцарь Серафимы». Рыцарями в пьесе предстают связанные с Серафимой мужчины:

Корзухин (хотя бы потому, что героиня вышла за него замуж); влюблённый и преданный Голубков; спасший её в контрразведке «рыцарь рубательного ордена» Чарнота; вернувший Серафиму с панели и два месяца охранявший её Хлудов. Ещё один (правда, неудачливый) «рыцарь» – Грек-донжуан, который, несмотря на подчеркнутую национальность, чрез «донжуанство» связан и с Испанией.

Делается вывод, что в «Беге» выстроена циклическая модель перемещения героев. «Круговращательность» движения поддерживается образом Артуровой вертушки – тараканьих бегов. Герои бегут из Петербурга в Крым, оттуда – в Константинополь и назад, в Петербург; бегут от красных – оказываются на территории, захваченной большевиками; покидают страну, пространственно находящуюся одновременно в Европе и Азии, – приезжают в сходный по топографической «привязке» Константинополь. Время в пьесе также характеризуется подобным свойством.

2.2. «Маргинальная» хронология «Бега».

Действие почти всех снов происходит в переходное, пограничное время суток: вечером (исключение составляет Седьмой сон, начинающийся на закате, а заканчивающийся с наступлением утра).

Календарное время в пьесе включено в исторический контекст и охватывает промежуток, примерно равный одному году: с октября 1920 по осень 1921 года. При этом хронотопы России, Крыма и не-России имеют свои темпоральные и темпоритмические особенности.

В пространстве Крыма и России время строго зафиксировано и отличается конкретностью – упомянуты точные календарные даты начала и окончания событий. При этом временная архитектура первых четырёх снов «Бега» дупланова – ярким примером служит сосуществование и смешение старых и новых грамматических правил и систем летоисчисления.

В крымско-российских снах выстраивается неопределённая временная схема – точно установить длительность событий не представляется возможным. Указания в афише и ремарках не совпадают с репликами героев, в которых отмечено календарное время действия. Автор помещает персонажей в «безвременье»: с одной стороны, всё чётко обозначено, с другой – неясно, какое число и по какому стилю его определять. В крымско-российских снах выстраивается неопределённая временная схема – точно установить длительность событий не представляется возможным.

Иная по сравнению с Россией и Крымом временная схема действует в пространстве не-России: здесь нет ни одной конкретной даты, однако нельзя назвать время последних четырёх снов «абстрактным», поскольку опорные моменты хронологии – указание на время года или месяц – в тексте присутствуют. При этом в пьесе неоднократно встречаются очевидные временные неточности. Возможно, наличие анахронизмов в топосе не-России связано с исходом героев, пересекающих водное пространство. Море служит образным обозначением границы, разделяющей два мира; преодоление

водной преграды издревле связывалось с переходом в инобытие, в другую жизнь и другое временное измерение.

Возвращение в Россию герои связывают с неперенным выпадением снега. Например, Голубков говорит: «*Пройдёт ещё месяц, мы доберёмся, мы вернёмся, в это время пойдёт снег и наши следы заметёт*». Если учитывать реальную хронологию – снег прогнозируется на середину августа¹¹.

Петербург в пьесе – топос, фактически не имеющий координат, и расстояние до него «измеряется» не пространством, а временем. Оттуда герои месяц бежали в Крым – ровно столько же должно пройти до возвращения из Константинополя в Петербург. Поэтому для Серафимы и Голубкова время года не имеет значения: они покидали заснеженную Россию, такой сохранили её в своей памяти и уверены, что при возвращении тоже непременно увидят снег. Но вернуться в прошлое невозможно: *Петербург* с 1914 г. носит название *Петроград*, а *Караванная улица* в 1919 г. была переименована в улицу *Толмачёва*. Фактически автор отправляет героев на несуществующую улицу несуществующего города. Возникает характерный для произведений русской литературы начала XX века мотив поиска некогда «утраченного пространства России»¹².

Параграф 3 «“Зеркальность” в системе персонажей: образ Хлудова» посвящен важной не только для данной пьесы, но и для всего булгаковского творчества проблеме двойничества. На основе сходства или различия персонажей, их поступков, намерений, мотивировок и других критериев выявляются персонажи-двойники. Основное внимание уделено образу центрального героя пьесы Роману Валерьяновичу Хлудову и пространственно-временному континууму, в котором он пребывает.

При первом появлении Хлудова дважды подчёркивается его «отгороженность», «отстранённость» от остальных. В то же время очевидно, что Хлудов – «центростремительный» персонаж, воплощающий надежду на спасение, что поддерживается и семантикой отчества героя – Валерьянович, т.е. «успокаивающий», «приводящий в равновесие». Своё ментальное пространство Хлудов сравнивает с мешком, т.е. замкнутым, связанным со смертью, небытием пространством, но при этом он эпицентр всех событий и, соответственно, центр художественного мира пьесы¹³. Противоречивые чувства – страх и надежда, которые вызывает Хлудов, – один из примеров двойственности, присущей всему, что относится к герою¹⁴. С одной стороны,

¹¹ Е.А. Яблоков, впервые указавший на анахронизм в «Беге», сравнивает не только указанный эпизод, но и актуальный для пьесы мотив внезапного и небывалого мороза с финалом булгаковской повести «Роковые яйца» (Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. – М., 2001. – С. 128).

¹² Корниенко Н.В. Москва во времени (Имя Петербурга и Москвы в русской литературе 10–30-х гг. XX в.) // Москва в русской и мировой литературе. Сб. статей. – М., 2000. – С. 214.

¹³ Данное наблюдение касается лишь Первого-Четвертого, действие которых происходит в пространстве Крыма.

¹⁴ Двоемирие Хлудова поддерживается ключевым, постоянно повторяющимся числом два. Двойственность, в её разнообразных проявлениях, в тексте представлена достаточно широко. Два заглавия (название и подзаголовки), два крупных топоса (Россия, не-Россия), в каждом топосе по два крупных локуса (Северная

генерал недоволен отсутствием движения, сравнивая себя с попугаем, прозябающим на табурете, с другой – отказывается «бегать» подобно таракану. Находясь в дисгармоничном положении «между попугаем и тараканом», он не может найти равновесия, поскольку ни неподвижное сидение на табурете, ни бег его одинаково не устраивают.

Статичность Хлудова контрастирует с всеобщим бегом, мельтешением и хаосом, что подчёркивает власть («великое сидение») и протестное начало в герое, который не хочет быть как все, уподобляться бегущим по инерции.

Хлудова нельзя безоговорочно назвать военным – он словно оказался втянутым в чужое дело, его будто «назначили» генералом. Пренебрежение обязательными атрибутами военной экипировки показывает, что ему чужда данная «роль» (как и вообще какая-либо «роль»). Несвобода Хлудова выражена, в первую очередь, «немотой»: он не может высказать собственные мысли и вынужден совершать поступки, продиктованные функцией «вешателя», «палача» (не хочет, но должен делать).

Навязанность несвойственной роли сближает Хлудова с вестовым Крапилиным, которого «назначают красноречивым». Временные состояния хлудовского генеральства и красноречивости Крапилина «зеркально» меняются после того, как роли исполнены до конца. Крапилин становится неизменным молчаливым спутником (совестью) Хлудова, который в свою очередь, перестаёт играть роль генерала. Но не только эти герои выступают в несвойственных для себя амплуа. В «Беге» все значимые персонажи примеряют те или иные маски, разница лишь в том, что Хлудову и Крапилину их роли назначены «извне».

Важное значение в пьесе имеет мотив безумия. Практически все персонажи маркируются отступлением от «нормы», но наиболее ярко черты болезни проявляются у Хлудова. Беседы с повешенным Крапилиным свидетельствуют о принадлежности героя двум хронотопам одновременно. Персонажи подобного типа отмечаются и в других анализируемых пьесах – так, в «Зойкиной квартире» данная функция связана с образами Аметистова и Мифической личности, в «Блаженстве» – с образом Милославского.

Продажа Хлудовым часов в последнем сне символизирует не только избавление от роли «вешателя» и бремени собственной жизни, но также выход за рамки времени и пространства – в вечность. Темпоральные ориентиры и связь с конкретным пространством утрачиваются, и герой окончательно переходит в трансцендентный хронотоп.

В Главе III «Взаимопересечение хронотопов – основной сюжетобразующий механизм “Блаженства”» речь идёт об особенностях пространственно-временных моделей этой фантастической пьесы (1934).

Таврия и Крым, Константинополь и Париж), два стиля летоисчисления, два имени у некоторых персонажей и др.

Параграф 1 «"Прошлое", "настоящее", "будущее" в "Блаженстве"» содержит два раздела.

1.1. Комната Рейна как «вместилище» нескольких пространственно-временных континуумов.

В «Блаженстве» показаны три разделённых столетиями тоталитарных эпохи. «Настоящее» (XX в.) представлено топом квартиры в Банном переулке, «прошлое» (XVI в.) локализовано в палате Иоанна Грозного, «будущее» (XXIII в.) – в топосе Блаженства. При этом все события совершаются в пределах одного географического пространства – Москвы, – являющего собой образ «вневременного» города-государства, «города-вселенной». Занимая срединное, промежуточное положение между палатой Иоанна Грозного и необъятными просторами Блаженства, дом 10 в Банном переулке «хронологически» (и как бы «пространственно») «вбирает» эти хронотопы в себя, в результате чего возникает неопределённый временной континуум, придающий данному жилищу черты волшебного. В анализируемой пьесе автор с помощью фантастического сюжета реализует универсальный для его поэтики приём перемещения персонажей между хронотопами (что является одной из форм их взаимопересечения).

Комната Евгения Рейна способна «распространяться» во времени и пространстве до бесконечности. Стирание пространственных и временных границ создаёт иллюзию параллельного сосуществования различных временных континуумов и указывает на относительность темпоральных координат. Возможность одновременного совмещения «прошлого», «настоящего» и «будущего» и отсутствие между ними дифференциальных границ способствует продвижению булгаковской идеи о существовании единого, «гомогенного» исторического времени. Эту мысль подчеркивает главный герой пьесы Рейн, уверенный в том, что благодаря изобретённой им машине времени пространственно-временные координаты не будут иметь значения.

1.2. Темпоральное и пространственное движение в пьесе.

Темпоральная динамика в «Блаженстве» затрагивает не только календарное время. Характерные суточные изменения (*утро – день – ночь*) – метафора цикличного развития цивилизации: начало – середина – финал.

Вместе с тем «возрастание» времени ассоциируется с пространственным «подъёмом»: Иоанн Грозный, «выдворенный» из сводчатой палаты, поднимается на чердак дома; Рейн, Милославский и Бунша-Корецкий, подхваченные вихрем, уносятся в будущее, Москву XXIII века, и при этом оказываются «на чудовищной высоте над землёй». Таким образом, категории *верха* и *низа* характеризуют не только пространство, но и время.

Максимальной временной и пространственной точкой в пьесе «Блаженство» является «чудовищная высота» XXIII века; затем движение направляется *назад* и *вниз*. Из Блаженства герои возвращаются в своё время,

причём, что важно, с ними убегает Аврора. В отличие от прочих персонажей, её движение не имеет «возвратно-поступательного» характера – это перемещение «назад». «Золотой век» – как бы рубеж, после которого цивилизация прекращает развиваться и движение обращается вспять.

«Восхождение» от XVI-го к XXIII веку сопровождается расширением пространственных границ. Если хронотоп «прошлого» представлен замкнутым, ограниченным топосом – палатой Иоанна Грозного, то в «настоящем» масштабы увеличиваются до пределов России, а в XXIII веке пространство приобретает безграничный характер, распространяясь до вселенских масштабов: люди могут беспрепятственно совершить путешествие в любую точку земного шара.

Несмотря на изображённую устремлённость движения вверх, в комедии реализуется семантика *падения*, что позволяет предположить топографическую расположенность «идеального» города будущего «внизу». Например, протекающий в государстве будущего по трубам спирт – «огненная вода», вероятно, свидетельствует о том, что данный топос расположен вблизи огня, – эта деталь усиливает inferнальную семантику «низа».

Параграф 2 «Вневременной континуум “Блаженства”» посвящён исследованию онейросферы пьесы. С помощью различных критериев разграничиваются онирическая и реальная действительность «Блаженства». В разделе **2.1. Онирический хронотоп пьесы** этому уделено особое внимание. Пребывание героев в «другом измерении» – потустороннее путешествие, обозначающее выпадение из «времени жизни». В Блаженстве герои находятся две недели, но в Москву XX века возвращаются в тот же день и час, когда её покинули. Иоанн Грозный, пробыв в «будущем» несколько минут, вновь оказывается в своей палате в тот же миг. Для него Москва XX века представляется адом. По аналогии с царём, пребывание Рейна, Бунши и Милославского в XXIII веке – также остановка их земной жизни и переход во вневременной континуум. Попадая в Блаженство, персонажи XX века «умирают», и две недели, проведённые в 2222 году, – «загробная» жизнь. Перемещение из одного хронотопа в другой означает смерть, при этом герои способны возвращаться в «свой» хронотоп, т.е. воскресать. Такая обратимость позволяет утверждать, что в булгаковской поэтике смерть понимается не как небытие, а как переход в другой хронотоп.

Анализ ряда деталей, с помощью которых создается образ Блаженства, приводит к выводу о его принадлежности «царству мёртвых». М.А. Булгаков локализует город будущего на «*чудовищной* высоте» – оценочный эпитет «чудовищная» вносит негативное значение в характеристику данного топоса. Автор подчёркивает, что в Блаженстве фактически отсутствует солнце – жизненный процесс лишен естественности. Мортальную семантику несёт и заменивший растительность мрамор, вызывающий ассоциации с могильной плитой. Впрочем, для самих обитателей Блаженства пространство, в котором

они живут, не является царством мёртвых («преисподней не существует»). Как и в комедии «Зойкина квартира», один и тот же топос в зависимости от точки зрения способен выполнять различные функции, наделяться антонимичными значениями. Разумеется, само пространство при этом не меняется, изменяется лишь поведение героев в зависимости от ментального восприятия хронотопа.

Звучащие в Блаженстве резкие, оглушительные звуки («мощная музыка», «гул» и пр.), подчёркивающие нездоровую, пугающую атмосферу будущего, ассоциируются у Рейна с сумасшествием. Но не только хронотоп XXIII века характеризуется как безумный. Названный «палатой» локус Иоанна Грозного заставляет вспомнить, в частности, о помещении, где находятся больные. Образ больницы возникает и в XXIII веке – туда намереваются изолировать опасных для общества непрошенных гостей из прошлого. Примечательно также, что слово Блаженство родственно эпитету «блаженный», которым на Руси называли юродивых – безумцев.

В связи с хронотопом XX века тема сумасшествия заявлена более открыто. Пробыв недолгое время в этом «инфернальном» топосе, Иоанн сходит с ума. Бунше врачи «будущего» ставят диагноз «деменция». Кстати, для этого слабоумного персонажа фактически не существует пространственных границ: в качестве управдома он имеет право беспрепятственно войти в любую квартиру. Прямой обязанностью Бунши являются прописка и выписка жильцов, т.е. он фактически «ведает» пространством. При этом Бунша записывает в домовую книгу живых и вычёркивает из неё умерших – в шутовском образе присутствуют пародийно-«сакральные» черты.

В разделе 2.2. *Милославский – «инициатор» «темпоральной трансформации»* особое внимание уделяется образу Юрия Милославского как «медиатора», соединяющего хронотопы. Данная функция героя позволяет связать события пьесы с символикой Юрьева дня, когда крестьяне получали право в течение двух недель (именно столько герои пребывают в Блаженстве) осуществить переход от одного феодала к другому – это означало не просто перемещение, но изменение судьбы.

Фамилия Милославский, вызывающая исторические и литературные аллюзии, «сигнализирует» о принадлежности её носителя одновременно нескольким хронотопам. Герой связан не только с «настоящим», «прошлым» и «будущим», но также с «бездвременьем» – потусторонним миром. Внезапное появление в комнате Рейна и столь же неожиданное исчезновение из неё создают ощущение иллюзорности существования Милославского. Впрочем, несмотря на кажущуюся эфемерность, его поступки оказывают существенное влияние на ход событий.

Милославский – вор-клептоман: для него важен не столько результат (хотя воровство – единственный способ заработка), сколько процесс. Среди вещей, которые он похищает на протяжении действия пьесы, можно

выделить несколько относящихся непосредственно к пространству и времени: *золотой ключ, часы, хронометр, летательный аппарат и водка*. Золотой ключ Рейна не просто материальная ценность, но метафора достижения результата («ключ к успеху», «ключ к победе», «ключ к сердцу» и пр.). Открывая иные пространственно-временные континуумы, он является символом власти и обладания миром. Часы и хронометр символизируют поступательное движение жизни. Ворю как бы «все» часы, Милославский порождает временную дезориентацию, создаёт ситуацию «безвременья», практически становясь «властелином» времени.

Способность управлять временем сближает Милославского с другими «демоническими» персонажами, выполняющими аналогичную функцию: Шполянским («Белая гвардия»), Рокком, Персиковым («Роковые яйца»), Преображенским («Собачье сердце»), Рейном / Тимофеевым («Блаженство» / «Иван Васильевич»), Воландом («Мастер и Маргарита»). При этом Милославский принадлежит к «подтипу» персонажей, связанных с шутовским, клоунским элементом, – как, например, Аметистов («Зойкина квартира») и Коровьев («Мастер и Маргарита»).

Идею власти над временем и пространством более чётко воплощает летательный аппарат, который в определенной степени сходен с машиной времени. Благодаря ему Милославский в финале безнаказанно покидает комнату Рейна, предварительно вернув все похищенные вещи и не оставив доказательств своего воровства.

Однако помимо материальных ценностей Милославский «ворует» *слово*. Например, присваивает себе авторство пушкинской строки «Богат и славен Кочубей...», которая служит лейтмотивом всего происходящего в XXIII веке – например, предрекает побег Авроры в «старое» время. Таким образом, Милославскому принадлежит метасюжетная (пророческая) роль «комментатора».

Данный персонаж вносит «коррективы» и в развитие истории. В частности, в Блаженстве Милославский оставляет не только «виртуальную» память о себе, но и потомство. Ребёнок, рождённый в XXIII веке от человека XX века, не только смешает «хронологические карты», разрушит естественный ход истории и гармонию Блаженства, но, самое главное, названный в честь отца, «закрепит» присутствие Милославского в будущем.

Алкоголь в «Блаженстве» выполняет ту же функцию, что морфий в «Зойкиной квартире», т.е. является одним из «способов перехода» в инобытие, создания искажённого, миражного онирического пространства. Вместе с тем алкоголь – стимул творчества и вдохновения, поэтому имеющий пристрастие к спиртному Жорж Милославский читает стихи, и все «фантастические» события происходят с героем также после принятия спиртного – например, у Рейна он оказывается, предварительно выпив водки в комнате Михельсона. Можно сказать, что Блаженство для Милославского –

алкогольное видение, своего рода онирическое состояние, вследствие которого действительность превратилась в иллюзию.

Итак, важнейшим принципом организации пространственно-временного континуума пьесы «Блаженство» является диффузия, «встраивание» одного хронотопа в другой. «Настоящее», «прошлое» и «будущее» представлены как неотъемлемые составные части неделимого исторического времени.

М.А. Булгаков показал, что за внешним прогрессом на самом деле скрывается упадок. Идея исторического регресса реализована не только с помощью «знаков» пространства и времени, но и через систему образов персонажей, «мельчающих» с каждой эпохой.

В **Заключении** подводятся краткие итоги исследования, формулируются основные выводы, намечаются перспективы дальнейшей разработки темы.

По теме диссертации опубликованы следующие статьи:

1. Казьмина О.А. Особенности хронотопа в пьесе М.А. Булгакова «Бег» / О.А. Казьмина // Концептуальные проблемы литературы: типология и синкретизм жанров: сборник научных трудов. – Ростов н/Д: ИПО ПИ ЮФУ, 2007. – С. 103–107.
2. Казьмина О.А. Пространство квартиры в его символической проекции как отражение истории страны («Зойкина квартира» и «Блаженство» М.А. Булгакова) / О.А. Казьмина // Художественный текст: варианты интерпретации: Труды XII Всероссийской научно-практической конференции: в 2 частях. Ч.1. – Бийск: БПГУ им. В.М. Шукшина, 2007. – С. 279–284.
3. Казьмина О.А. Диапазон пространственно-временных отношений в пьесе М.А. Булгакова «Бег» / О.А. Казьмина // Современность русской и мировой классики. Исследования и материалы международной конференции. – Воронеж: Изд-во ИИТОУР, 2007. – С. 217–221.
4. Казьмина О.А. Жанровое своеобразие пьесы М.А. Булгакова «Бег» / О.А. Казьмина // Эйхенбаумовские чтения-6: Материалы юбилейной научной конференции. – Выпуск 6. – Воронеж: ВГПУ, 2007. – С. 187–192.
5. Казьмина О.А. Античные и христианские мотивы в пьесе М.А. Булгакова «Блаженство» (из наблюдений над пространственно-временными отношениями) / О.А. Казьмина // Античность и христианство в литературах России и Запада. Материалы Международной научной конференции «Художественный текст и культура VII». – Владимир: ВГГУ, 2008. – С. 253–256.
6. Казьмина О.А. Сон как пространство смерти (на примере пьесы М.А. Булгакова «Бег») / О.А. Казьмина // СТЕФАНΟΣ: сборник научных трудов. – Воронеж: ВГПУ, 2008. – С. 75–82.

7. Казьмина О.А. Театральная игра как структурная основа хронотопа пьесы М.А. Булгакова «Зойкина квартира» / О.А. Казьмина // Поэтика художественного текста: Материалы Международной заочной конференции: в 2 т. – Борисоглебск, 2008. – Т. 2: Русская филология вчера и сегодня. – С. 54–59.

8. Казьмина О.А. В поисках своего пространства («свой» и «чужой» топосы в булгаковском «Беге») / О.А. Казьмина // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие. Материалы Международной научной конференции «IX Кирилло-Мефодиевские чтения». – М.: Издательство ИКАР, 2008. – С. 355–361.

9. Казьмина О.А. «...Я болен, только не знаю, чем» (образ Хлудова в пьесе М.А. Булгакова «Бег») / О.А. Казьмина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. № 97: научный журнал. – СПб.: 2009. – С. 201–205.

10. Казьмина О.А. Онирическое пространство в пьесе М.А. Булгакова «Зойкина квартира» / О.А. Казьмина // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2009. № 1. – С. 54–57.

Работы № 9, 10 опубликованы в изданиях, входящих в перечень рецензируемых научных журналов ВАК РФ.

Научное издание

КАЗЬМИНА Ольга Александровна

**Драматургический сюжет М.А. Булгакова: пространство и время
в пьесах «Зойкина квартира», «Бег», «Блаженство»**

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Подписано в печать 21.04.2009. Формат 60×84¹/₁₆. Печать трафаретная.
Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 1,5. Уч.-изд. л. 1,4. Заказ 151. Тираж 100 экз.

Воронежский госпедуниверситет.
Отпечатано с готового оригинала-макета в типографии университета.
394043, г. Воронеж, ул. Ленина, 86.

102